

Resumo

A presente perspectiva propõe-se oferecer uma visão do academismo português e da teoria e prática escultórica de Oitocentos – em particular das referências internacionais que concorreram para a sua definição – a partir da revisão do papel central de Francisco de Assis Rodrigues (1801-1887). Primeiro professor de escultura da Academia de Belas Artes de Lisboa e mais tarde Diretor Geral da Instituição, este escultor foi considerado pela historiografia um artista desatento à realidade do seu tempo e totalmente desatualizado. Da reconfiguração da sua posição no contexto cultural e artístico português de Oitocentos, resulta, no entanto, o reconhecimento do carácter *moderno* do seu pensamento e da sua atenção às discussões que decorriam nos meios artísticos internacionais. Esta abordagem permite questionar a desvalorização que historiograficamente tem sido aceite dos ecos internacionais na arte portuguesa de Oitocentos (habitualmente considerados tardios e mal compreendidos) e suscitar novas discussões em torno da presença e do significado dessas referências. ●

Abstract

This study aims at reviewing the Portuguese academicism and the 19th Century's sculpture theory and practice – particularly focusing on international influences – through a renewed approach to the sculptor Francisco de Assis Rodrigues (1801-1887). This artist was a key player of the Century's Portuguese sculpture not only because of his writing and artistic production but also because of his influential role as a sculpture lecturer and director of the Lisbon's Fine Arts Academy. Nevertheless, he has been considered an overaged artist, uninterested in the world around him. By reviewing his role both in sculpture and aesthetic thought my intention is to show his *modernity* and his interest in international artistic and aesthetics discussions, while challenging the prevailing interpretation that the international references in the Portuguese art have always been misunderstood and behind time. ●

Arbitragem Científica Peer Review

Miguel Figueira de Faria
Universidade Autónoma de Lisboa

Elsa Garrett Pinho
Direcção Geral de Património Cultural

palavras-chave

TEORIA DA ESCULTURA
ACADEMISMO
FRANCISCO DE ASSIS RODRIGUES
SÉC. XIX
ESCULTURA PORTUGUESA

key-words

SCULPTURE THEORY
ACADEMICISM
FRANCISCO DE ASSIS RODRIGUES
19TH CENTURY
PORTUGUESE SCULPTURE

Data de Submissão
Date of Submission
Fev. 2013

Data de Aceitação
Date of Approval
Abr. 2014

FRANCISCO DE ASSIS RODRIGUES E AS REFERÊNCIAS INTERNACIONAIS NA ESCULTURA OITOCENTISTA

SÍLVIA LUCAS VIEIRA DE ALMEIDA
FCSH-UNL

¹ Ver França 1990, 398 e Pereira 2006, 100.

² Sobretudo a partir da análise das atas das Conferências Acadêmicas. A Conferência Acadêmica era composta pelo corpo académico e reunia regularmente para discussão e resolução de assuntos respeitantes ao funcionamento da Academia, quer nos aspectos administrativos, quer no que respeitava aos assuntos escolares.

Francisco de Assis Rodrigues (1801-1887), discípulo da escola de Machado de Castro, escultor, teórico, professor e Diretor Geral da Academia de Belas Artes de Lisboa, tem sido considerado pela historiografia uma personalidade menor e um artista antiquado e desatento relativamente à época em que viveu¹. No entanto, é ele que, segundo Diogo de Macedo, “representa na escultura a chamada escola do academismo, quase em exclusivo valor de consagração” (Macedo 1955, 11).

Seria, pois, inviável perspetivar as referências internacionais que concorreram para a definição do academismo português no campo da escultura e, consequentemente, para a teoria e a prática que lhe estão associadas, sem resgatar esta figura cujo desempenho foi central na sua estruturação. Para tal, socorremo-nos da análise dos seus desempenhos na Academia de Belas Artes de Lisboa², dos textos que redigiu e da sua obra escultórica, sintetizada plástica e conceptualmente na escultura produzida para o Teatro D. Maria II (1845-48), em Lisboa.

Filho do discípulo preferido de Machado de Castro, Assis Rodrigues ocupou, na Aula e Laboratório de Escultura que o mestre dirigia, praticamente todos os lugares que hierarquizavam os seus elementos. Aluno desde 1813, passou a Ajudante Interino dez anos depois e tornou-se Professor Substituto em 1829, por morte de seu pai Faustino José Rodrigues. Com a substituição da Aula pela Academia de Belas Artes em 1836, tornou-se o primeiro professor de escultura da Academia lisboeta, função

que, a partir de 1845, acumulou com a de Diretor Geral. No exercício da docência manteve-se até 1867 e na direção até 1876.

A sua ligação à Academia, através da ocupação de cargos de vincada importância, durante quatro décadas permitiu-lhe influenciar de modo decisivo os destinos académicos. Sobretudo porque além das atribuições propriamente docentes, o escultor integrou comissões diversas³ e fez valer com frequência as suas opiniões, através de propostas e pareceres relativos à organização e ao funcionamento da instituição⁴. Porque as suas ideias corresponderam ao pensamento geral, ou porque as dos restantes académicos fossem imprecisas, a verdade é que raramente eles expuseram os seus próprios pontos de vista na Academia, limitando-se, na maioria das vezes, a aplaudir e apoiar as sugestões do professor de escultura, sobretudo durante as primeiras décadas. Confrontado com a necessidade de orientar um tipo de ensino que exigia novos modelos e programas especializados, Assis Rodrigues demonstrou ter uma consciência clara dos princípios que pretendia ver instituídos na estrutura conceptual da Academia, quer no que tocava ao seu funcionamento geral, quer no que dizia respeito ao ensino. Para este facto pode ter concorrido o seu conhecimento da teoria académica internacional, adquirido através do estudo do conteúdo das conferências da Academia Francesa, bem como da história do academismo e das instituições que o representavam⁵, além do contacto que mantinha com académicos e artistas, nomeadamente em Espanha e Itália⁶.

Em linhas gerais, o ensino na Academia foi assim orientado, quer do ponto de vista metodológico, quer conceptual, pelos princípios que Assis Rodrigues propunha, nomeadamente nos textos que produziu. Consequentemente, o nosso academismo traduz o esforço do artista para assegurar-lhe algum paralelismo com o que acontecia a nível internacional.

Analisando os seus desempenhos académicos é desde logo possível destacar a identificação das suas ideias não só com aquelas que os princípios liberais vinham enfatizar⁷, mas também com as que a nível nacional e internacional eram defendidas por intelectuais e artistas, nomeadamente Joaquim Possidônio da Silva, Alexandre Herculano e Almeida Garrett ou Quatremère de Quincy, Ingres e mesmo Victor Hugo. De acordo com esta sintonia, Assis Rodrigues foi o primeiro escultor a exemplificar a atitude que caracteriza os artistas da contemporaneidade, ao ser autor da primeira obra conhecida realizada por iniciativa própria (um busto de António Feliciano de Castilho de 1836). A escolha do tema deste trabalho tem um significado específico, no âmbito dos princípios defendidos pelo escultor e da sua obra artística, na qual abundam não só retratos de personalidades contemporâneas, mas também de eminentes figuras do passado. Trata-se de uma atitude de imortalização que os artistas neoclássicos de certo modo recuperam de Vasari⁸, salvando do esquecimento coletivo determinadas personalidades consideradas dignas, pelas suas virtudes, de serem lembradas. “Preocupados sobretudo em demonstrar a sua modernidade [estes artistas]: dão preferência ao retrato, com o qual procuram definir simultaneamente a individualidade e a socialidade da pessoa” (Argan 1998, 22), representando igualmente as virtudes cívicas edificantes que se pretende cultivar.

³ Ver Almeida. 2012. *Forma e Conceito na Escultura de Oitocentos*. Vol. I, 60 e ss.

⁴ Ver nomeadamente atas das Conferências Académicas de 12-06-1837, 28-07-1837, 06-06-1838, 13-11-1838, 22-05-1838, 24-10-1839, 07-02-1840 e 01-10-1869.

⁵ No que respeita às Conferências da Academia francesas Francisco de Assis Rodrigues assinalava que eram para ele motivo de reflexão (Cf. Rodrigues 1829, 9)

⁶ Como se verifica pela forma como visitou a Academia Real de Belas Artes de Madrid, a Academia de S. Lucas, em Roma e o atelier, localizado nesta última cidade, do escultor Adamo Tadolini (1788-1868), discípulo de Canova, cuja descrição é feita nas suas anotações da viagem a Roma em 1867, transcritas pelo seu biógrafo. ANBA – *Biografia do Conselheiro*.... 1889, 81 e ss).

⁷ Refira-se que, não obstante acusado de miguelista e por esse motivo afastado das suas funções à frente da Aula de Escultura pelos liberais em 1833, o próprio explica o suposto equívoco, que se terá ficado a dever ao facto de ter sido convocado, em 1928, a alistar-se no corpo militar dos Voluntários Realistas Urbanos, uma opção a que, ao que parece, terão sido constrangidos todos os funcionários públicos, como era o seu caso. A verdade é que Assis Rodrigues durante todo o período em que decorreu o governo de D. Miguel expediu consecutivos requerimentos para que obtivesse isenção de qualquer serviço militar, o que lhe permitiu efetivamente manter-se durante cinco anos totalmente afastado das lutas entre liberais e absolutistas. Esta constatação parece contradizer um “voluntário” desejo de combater como defensor de D. Miguel, ao mesmo tempo que corrobora a tese de que a sua identificação com os desígnios liberais não se limitava a uma superficial afinidade no domínio das ideias e dos princípios cívicos e pedagógicos. Ver sobre este assunto Almeida. 2012. *Forma e Conceito*...., 62 e ss.

⁸ Ver Didi-Huberman. 1990. *Devant L'Image*...., 78-9.

⁹ Consultar Réau. 1964. *Houdon sa vie et son œuvre: ouvrage posthume suivi d'un catalogue systématique*.

¹⁰ Utiliza, para expressar esta ideia, uma forma muito próxima da que foi escolhida por A. Herculano quando refere que nos monumentos “há mais história que nos escritos dos historiadores” (Herculano 1843, 5).

¹¹ *Estatutos da Academia de Belas Artes de Lisboa*. 1843.

¹² Cf. Acta da sessão de 12 de Janeiro de 1837.

¹³ Cujas obras são consideradas fundadoras no âmbito da História da Arte (Cf. Bozal 2004, 19). Uma história da arte que se concebe como uma história não apenas de obras e de artistas, mas também de ideias estéticas.

O escultor neoclássico francês Jean-Antoine Houdon (1741-1828), célebre sobretudo pelos retratos de personalidades notáveis do seu tempo, deu exemplo desta atitude⁹.

Na mesma linha de pensamento, Assis Rodrigues defendia que o retrato tinha a capacidade de estimular o desejo de seguir as qualidades dos representados, já que se tratava de verdadeiras traduções do carácter e, por isso, mais do que representações físicas deviam ser ilustrações psicológicas que servissem de exemplo às sociedades (Rodrigues 1856, 7 e ss). Complementarmente, fazia a apologia da consagração pública dos grandes homens através de monumentos que lhes imortalizassem a memória (Rodrigues 1862, 6).

Seguia deste modo a ideia de que as artes são potencialmente capazes de engendrar uma renovação da vida cívica (Bergdoll 2000, 44), como defendia, entre outros, o pintor e teórico francês Nicholas Paillot de Montabert (1771-1849), que afirmava que manifestar os princípios da beleza é compreender os princípios da bondade e da propriedade. É, por consequência, um treino que torna familiar a natureza da própria virtude (Montabert 1998, 214).

Na mesma sequência, Assis Rodrigues defendeu, tal como Almeida Garrett e Alexandre Herculano, o papel dos monumentos históricos, afirmando que a arte, pela linguagem “viva e universal” que dirige ao espírito, é mais eficaz na transmissão da história dos povos e das nações do que o mais competente dos historiadores¹⁰; que nela se lê “como em livros constantemente abertos” (Rodrigues 1856, 7).

Victor Hugo (1802-1885), cuja obra *Nossa Senhora de Paris* fora publicada em Portugal em 1841, sendo um dos escritores mais populares entre os portugueses (França 1994, 97), via nos monumentos “assunto para volumosíssimos livros” (Hugo 2004, 126). Foi ele quem estabeleceu, em 1832, a conceção do monumento como um *livro de pedra*, que se encontra muito próxima da formulação de Assis Rodrigues. De resto, esta defesa da importância dos monumentos do passado como documentos fecundos para a instrução das sociedades foi uma atitude característica do valor que o monumento histórico adquiriu para o Homem romântico (Rodrigues 1998, 80). Assim sendo, é compreensível que fosse partilhado pelo menos por uma determinada elite intelectual.

Esta responsabilidade cívica que o neoclassicismo outorgava aos artistas, presente no espírito do tempo, era contemplado pelos próprios Estatutos da Academia lisboeta que Assis Rodrigues ajudara a compor e que, no seu intuito de utilidade pública, se propunha “promover a civilização geral dos portugueses, difundir por todas classes o gosto do Belo...”¹¹.

Com o mesmo propósito instrutivo e moralizador Assis Rodrigues foi também o responsável, logo em 1837¹², pela introdução na Academia das temáticas relativas à história pátria, procedendo-se à substituição da tradicional mitologia clássica, por uma mitologia nacional, que fora sugerida por A. Herculano em 1835 (França 1974, 97).

Importa realçar que subjacente ao pensamento de Assis Rodrigues sobre arte encontram-se os princípios teorizados por J. J. Winckelmann (1716-1768)¹³, con-

siderado pai do neoclassicismo. De acordo com eles, para alcançar a felicidade e a virtude, o modelo a adotar pela contemporaneidade, e o único capaz de devolver ao homem moderno a grandeza, era o da civilização grega¹⁴. Um programa que previa a construção de um mundo renovado e recuperado pelos artistas e homens de letras, destinado a prevalecer sobre todas as disposições transitórias dos governos, das instituições e das ideologias. Um mundo do qual se perpetuariam, depois de tudo o resto ter passado, os jardins públicos, os edifícios, o resultado dos projetos urbanísticos, as estátuas, as pinturas e os poemas (Assunto 1990, 134).

Tal como para Winckelmann, também para Assis Rodrigues a beleza era uma das qualidades essenciais da obra de arte e devia ser ideal (Rodrigues 1875, 78-9), caracterizada pela simetria, as proporções¹⁵ e a graça¹⁶, inspirando-se ora nas obras antigas, ora nas obras da natureza¹⁷.

Assis Rodrigues aproxima-se novamente do autor alemão quando distingue a imitação criativa da servil, embora o significado exato do termo “imitação” na doutrina de Winckelmann continue a ser objeto de discussão e a suscitar interpretações divergentes¹⁸. No entanto, também ele se preocupou em distinguir a imitação da cópia, defendendo que uma imitação bem sucedida aumenta o prazer dos objetos prazerosos e diminui o horror das coisas assustadoras, tornando-as até agradáveis¹⁹. Tal como Winckelmann, o autor português refere a necessidade do juízo para proceder à seleção e reunião das mais belas partes de vários corpos, compondo um todo considerado perfeito (Rodrigues 1875, 79) e que a representação das paixões, afetos e sentimentos humanos nunca deveria perturbar a graça e a beleza (Rodrigues 1875, 271).

A. R. Mengs (1728-1779) foi outro teórico do neoclassicismo citado por Assis Rodrigues, nomeadamente quando refere que a expressão deveria ir para além dos estados emocionais do ser humano, para dizer respeito a todos os componentes da composição (Rodrigues 1875, 179). Mengs volta a ser uma referência evidente quando o escultor português indica que a dificuldade é um dos elementos fundamentais da obra de arte (Rodrigues 1829, 6). Um elemento associado ao domínio absoluto da técnica e a uma execução irrepreensível²⁰, que impossibilita os sentidos de captarem qualquer imperfeição nas obras belas, de acordo com Mengs (Assunto 1990, 39). Ainda com base no pensamento do mesmo autor²¹, Assis Rodrigues defende que “o sublime do belo acha-se nas obras dos artistas que melhor entenderam as intenções do Criador” (Rodrigues 1875, 38).

Resta acrescentar ainda que, para Assis Rodrigues, tal como para Winckelmann e Mengs, a beleza, sendo uma noção abstrata, era uma característica dos objetos, absoluta e universal, consequentemente independente da sua relação com o sujeito. Refere o escultor português que “é uma qualidade que compete a todos os objetos da natureza e da arte” (Rodrigues 1875, 38), razão pela qual ao artista cabia segui-los e imitá-los.

Quando Assis Rodrigues defende que era preciso corrigir a natureza, conjugando “idealismo e realidade” (Rodrigues 1852, 5) e valoriza a imitação relativamente à cópia, defendendo que “a imitação tem o valor de uma meia-invenção” (Rodrigues

¹⁴ Segundo Michael Fried, Winckelmann defendeu o contraste existente entre a grandeza dos gregos antigos e a inferioridade dos modernos, nomeadamente no que respeita à beleza e perfeição dos corpos. Cf. Fried. 1986. “Antiquity Now: Reading Winckelmann on Imitation”. *October*, Vol. 37, 87.

¹⁵ Em Winckelmann esta conjugação corresponde à “harmonia das partes” (Ver Assunto 1990, 39).

¹⁶ A graça para Winckelmann consistia no equilíbrio entre beleza e expressão (Cf. Olguin. 1949-50. “The Theory of Ideal Beauty in Artega and Winckelmann”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 8, Nº 1, 26). De referir que na teoria original, Winckelmann considerava que a expressão, ao alterar a aparência das formas, alterava consequentemente a beleza. Sendo a calma e sossego, livres de toda a emoção, qualidades essenciais da beleza, a expressão devia ser calculada cuidadosamente e aplicada com ponderação (Cf. Winckelmann, J.. 1789. *Histoire de l'art chez les Anciens*. Tomo II, Lvº. IV, 92-3). Porém, a sua teoria evolui para um reconhecimento de que características como a imobilidade são insignificantes quando separadas da expressão. Deste modo, as emoções e paixões terão entrado na estética de Winckelmann que passou a defender o equilíbrio das duas condições formais mais importantes da estatutária: expressão e beleza (Cf. Olguin. 1949-50. “The Theory of Ideal Beauty...”, 27).

¹⁷ A bela natureza e a bela arte eram, de resto, as duas respostas dadas pela Renascença à questão o que imitar? Respostas que podem ser entendidas como duas vertentes de um mesmo ideal, já que imitar a bela natureza não é mais que uma forma de fazer reviver os ideais da arte e do pensamento dos antigos (Cf. Didi-Huberman 1990, 92). De resto, o binómio antiguidade-natureza era suficientemente legítimo e autorizado com boas credenciais pelo próprio Winckelmann (Idem, 43).

¹⁸ Ver sobre este assunto Larson. 1976. “Winckelmann’s Essay on Imitation”. *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 9, N.º 3, 390-405.

¹⁹ Cf. Olguin. 1949-50. "The Theory of Ideal Beauty ...", 12.

²⁰ Para os artistas acadêmicos, quanto mais elevada era a categoria dos temas representados, dentro da hierarquia estabelecida para os vários gêneros, mais elevadas eram as expectativas relativamente à perícia do desenho (neste caso do modelo da escultura) e ao aprumo do acabamento, que contribuem para o estatuto de perfeição da obra (Cf. Frascina 1994, 60).

²¹ Considerando a proposição de que o sublime não era mais do que uma modalidade da própria beleza, Mengs declara que o belo provém da capacidade do sujeito de descobrir o destino que o Criador quis dar à matéria (Cf. Bozal 2004, 29-30).

²² Alexandre Herculano distingue a verdade simples, a ideal e a composta ou perfeita, indicando que a primeira corresponde à "imitação servil" e a última era o alvo a ser atingido pelos artistas, reunia vários naturais diferentes, mudando algumas coisas para os aperfeiçoar, segundo a ideia que tinha do antigo, num composto em que se conjugava o simples e o ideal. Cf. Herculano. 1838. *O Panorama*, 17-11-1838, 362-3.

²³ Ver sobre este assunto Maia. 2007. *Patrimônio e Restauro em Portugal (1825-1880)*, 35 e ss.

²⁴ Ingres, não obstante, considerava que arte não tinha nem funções cognitivas, nem funções morais, que não servia nem ao Estado nem à religião (Cf. Ingres 1998, 184).

²⁵ A visão de Hegel da arte e da sua história era, de resto, inspirada na historiografia da arte neoclássica de Winckelmann.

1875, 222-3), além de voltar a fazer referência a um texto de A. Herculano²², alinhava ainda o seu pensamento com o de outros teóricos, nomeadamente Quatremère de Quincy (1755-1849).

Quatremère de Quincy, figura preponderante na definição do ensino acadêmico francês, era também defensor das ideias neoclássicas teorizadas por Winckelmann e é considerado o "verdadeiro representante do classicismo acadêmico idealista na nova École" (Kruft 1990, 489). Citado por Assis Rodrigues, o acadêmico francês defendia que havia que distinguir a imitação que não tem pretensão senão de falar à visão sem se dirigir à mente, daquela que é destinada a mais elevado propósito. Distinguir a que se limita a reproduzir fielmente o real, da que nos mostra o que não tem real existência (Quatremère de Quincy 1998, 121).

Cumprir anotar que Assis Rodrigues, embora sem um percurso formativo realizado além-fronteiras, acaba por inspirar o seu pensamento num autor que era também uma referência para outras figuras da mesma geração, como é o caso do arquiteto Joaquim Narciso Possidônio da Silva (1806-1896), diplomado pela École de Beaux-Arts de Paris²³.

Por outro lado, ao analisarmos em Assis Rodrigues os conceitos de belo ideal e de originalidade – qualquer obra, segundo o escultor, de invenção própria, não copiada de outra já existente (Rodrigues 1875, 276) – identificamos ainda paralelismos com outros nomes do universo artístico internacional. Um deles é o célebre pintor francês Ingres (1780-1867), que defendia que a verdadeira arte se funda na beleza, que é eterna e natural, não precisando de surpreender pela novidade, uma vez que não há nada de essencial a descobrir depois de Fídias e Rafael, embora haja muito a fazer para perpetuar a tradição da beleza²⁴ (Ingres 1998, 183).

Outra das personalidades que traduz um pensamento idêntico no que diz respeito à conceção de originalidade é o literato inglês William Hazlitt (1778-1830). Ainda que contrário aos cânones neoclássicos, e à idealização da natureza, também para ele a originalidade não residia no tema ou na forma, mas somente na capacidade do artista de interpretar aquilo que via. Consistia em oferecer os inumeráveis detalhes ou novos efeitos da natureza, na sua variedade infinita (Hazlitt 1998, 543).

Por último, assinalamos a referência a Hegel (1770-1831)²⁵ no pensamento de Assis Rodrigues, nomeadamente no que respeita à construção do conceito de "gênio natural". Para o escultor português o gênio está longe de ser entendido como uma capacidade livre e original, que segue as suas próprias leis, sem se deter nas regras estabelecidas, tal como os românticos o conceberam. Para Assis Rodrigues, de acordo com a formulação hegeliana, o gênio era uma faculdade inata, embora não bastasse por si só, exigindo-se a sua conjugação com "longos estudos, constante aplicação, muito grande saber" (Hegel 1993, 163). Não é, pois, a projeção do indivíduo na obra que está em causa, ou a expressão individual, mas sim o processo em que a obra é capaz de transcender o individual para alcançar o belo universal.

No que respeita à obra artística propriamente dita, Assis Rodrigues influenciou de modo inequívoco a produção académica que seguiu genericamente os enunciados

teóricos e práticos do escultor, nomeadamente nos bustos de figuras notáveis do passado e do presente e nos baixos-relevos onde se combinam as cenas da mitologia clássica com o drama histórico-patriótico.

Das várias obras de que foi autor destaca-se a decoração escultórica do Teatro Nacional D. Maria II (1845-48) que, além de constituir uma das mais emblemáticas propostas do género realizadas por artistas nacionais durante a primeira metade de Oitocentos, foi também uma das mais relevantes encomendas de que a Academia foi encarregue.

Por outro lado, convém considerar a ligação da encomenda a uma das edificações públicas mais marcantes da primeira metade do século XIX²⁶.

O papel de Assis Rodrigues foi fundamental na condução de todo o processo da escultura para o Teatro, sendo inclusivamente o responsável pela alteração integral do projeto concebido pelo arquiteto Fortunato Lodi, a quem fora entregue o traçado daquela edificação²⁷.

No Teatro encontramos não só uma síntese de todo o trabalho artístico do escultor e do seu pensamento sobre arte, mas também as linhas programáticas do próprio academismo nacional e até, diríamos, aquelas que estarão presentes, de algum modo, em praticamente toda a escultura realizada até ao início de Novecentos. Integra expressivamente os valores intemporais da escultura antiga, num apuro de formas e conceitos que as figuras mitológicas lhe permitem (nas figuras de *Melpomene* e *Tália*, as musas da tragédia e da comédia, sobre o frontão e no baixo relevo do tímpano *Apolo e as Musas*), ao mesmo tempo que representa a adaptação da linguagem dos antigos às ansiedades e aspirações modernas (através da figura central de *Gil Vicente*). (Fig. 1)

As musas da tragédia e da comédia, de gestos contidos e solenes, expressão um tanto ausente, foram pensadas em função do seu lugar no frontão, de um e de outro lado da figura central. A *Tragédia* de Assis Rodrigues foi provavelmente inspirada na conhecida *Hebe* (1816) do escultor dinamarquês Bertel Thorvaldsen (1770-1844), recorrentemente citado no *Dicionário* do escultor português. (Fig. 2)

Quanto ao grupo *Apolo e as Musas* traduz, no equilíbrio da composição e na elegância e serenidade das poses, a obediência aos princípios neoclássicos, tal como as figuras alegóricas dos painéis em baixo-relevo que decoram a fachada.

Quanto a estes últimos, compostos por figuras reclinadas, através das quais são explorados os efeitos plásticos dos panejamentos, é possível identificar uma referência internacional muito próxima no baixo-relevo *Nereida rapportant le casque d'Achille* (1815). Da autoria de David d'Angers (1783-1856), então ainda não inclinado para as novas formas românticas (França 1987, 84), esta obra de tema inteiramente diverso, representa também, no entanto, em torno de uma figurar feminina reclinada, um trabalho intenso de exploração formal da linha curva que, neste caso, procura criar equivalência com a representação das águas e do seu movimento.

No que respeita à estátua de *Gil Vicente* sobre o frontão, quer pela pose pouco convencional, quer por se apresentar vestida à época, acaba contrastando com as restantes opções do artista. (Fig. 3)

²⁶ O Teatro fora de resto objeto, desde os anos 40 de Setecentos até ao fim do século, de um aceso debate internacional em torno do seu papel na vida social e política. Voltaire adiantara a noção de que, tal como na antiguidade, as produções teatrais providenciavam imagens de retidão moral no público (Cf. Bergdoll. 2000, 56), tendo deste modo um papel social semelhante àquele que era atribuído às artes plásticas pelos teóricos e artistas neoclássicos.

²⁷ Sobre este assunto consultar Sequeira, Gustavo de Matos. 1955. *História do Teatro Nacional D. Maria II* e França, A Arte em Portugal no Século XIX, 237 e ss.

A inclinação da figura, criticada no seu tempo por estar “curvada de mais” (França 1990, 245), permite que quem se encontra perto do edifício consiga estabelecer com ela uma relação particular, promovida não só pela possibilidade de observá-la integralmente, mas também pelo facto do olhar do retratado convocar o do observador.

Esta relação com o espectador fora um assunto predominante no que respeita à evolução da representação da pintura francesa em meados do século XVIII. Já Roger



Fig. 1 – Gil Vicente



Fig. 2 – Melpomene



Fig. 3 – Tália

De Piles (1635-1709), citado por Assis Rodrigues nos seus textos, defendera que a pintura devia ser pensada como um palco onde cada figura desempenha um papel, enfatizando a ideia de atrair, surpreender e fazer parar o espectador, num reconhecimento de que a arte era inevitavelmente endereçada a uma audiência que precisava ser conquistada (Fried 1988, 77).

A importância da estátua de *Gil Vicente* para a escultura oitocentista, reside não só no facto de introduzir esta cumplicidade com o público, mas também de inaugurar um longo processo de consagração dos grandes vultos que fizeram a glória da nação. Duas atitudes que o romantismo procurou fixar e que foram repetidamente adotada, depois da década de 50, mas que, como vimos, para Assis Rodrigues não eram mais do que uma extensão do seu neoclassicismo, enraizado nos exemplos da civilização grega e no papel social que a arte tinha a desempenhar, instruindo e moralizando.

A conjugação e a alternância das cenas e figuras da mitologia clássica e da história nacional é, pois, uma referência que, até muito tarde, na escultura, não pode deixar de se comprometer com as opções do artista para o Teatro.

Júlio de Castilho (1840-1919) anotou que “havia em Assis Rodrigues talento robusto, desenvolvido no calor das tradições puramente clássicas” (Castilho 1929, 92). Na verdade, mais do que a tradição clássica herdada dos seus mestres, foi a atualização de valores que o aprofundamento teórico dos conteúdos neoclássicos internacionais lhe trouxe, que lhe permitiu garantir a sintonia nacional com as discussões que se iam produzindo fora do nosso país. Estamos longe, portanto, de poder subscrever a perspectiva de que “um homem com esta formação e com estes ideais, de mais a mais escultor, não tinha grande apreço nem atenção pela sua contemporaneidade” (Pereira 2006, 100). Cumpre-nos antes assinalar a modernidade do seu pensamento e reacender a discussão em torno do seu papel e da atualidade das questões que introduziu na arte nacional e, consequentemente, questionar a desvalorização que historiograficamente tem sido aceite dos ecos internacionais que nela se fizeram sentir. ●

Bibliografia

- ALMEIDA, Sílvia. 2012. *Forma e Conceito na Escultura de Oitocentos*. (Tese de Doutoramento) Lisboa: FCSH – UNL, 2 vols.
- ARGAN, Giulio. 1998. *Arte Moderna*. S. Paulo: Companhia das Letras.
- ASSUNTO, Rosario. 1990. *La antigüedad como futuro: estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*. Madrid: Visor.
- *As Belas Artes do Romantismo em Portugal*. 1999. Lisboa: IPM.
- BERGDOLL, Barry. 2000. *European Architecture 1750-1890*. Oxford: University Press.
- *Biografia do Conselheiro e Diretor da Academia Real de Belas Artes de Lisboa, Francisco de Assis Rodrigues, por João Antônio da Silva Campos*. 1889.
- BOZAL, Valeriano. 2004. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: La balsa de la Medusa, Vol. I.
- CASTILHO, Júlio. 1926-32. *Memórias de Castilho*, Coimbra: Imp. da Universidade.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 1990. *Devant L'Image: Question Posée aux fins d'une Histoire de l'Art*. Paris: Minuit.
- EISENMAN, Stephen F. 2002. *Nineteenth Century Art – A critical history*. N. Y.: Thames and Hudson.
- *Estatutos da Academia de Belas Artes de Lisboa*. 1843.
- FARIA, Miguel. 2000/1. “O Ensino das Belas-Artes em Portugal nas vésperas da fundação da Academia”. *Anais*. Vol. V/VI.
- FRANÇA, J.-Augusto. 1990. *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Bertand Editora. Vol. I

- . 1974. *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.
- FRASCINA, Francis. 1993. *Modernity and Modernism*. The Open University.
- FRIED, Michael. 1980. *Absorption and theatricality*. University of California Press.
- . 1986. "Antiquity Now: Reading Winckelmann on Imitation". *October*. Vol. 37.
- HAZLITT, William. 1998. "Originality". *Art in Theory – 1815-1900* (Ed, por C. Harrison et al.) Oxford: Blackwell.
- HEGEL, G. W. F.. 1993. *Estética*. Guimarães: Guimarães Editores.
- HERCULANO, Alexandre. 1898. "Duas Épocas e Dois Monumentos ou a Granja Real de Mafra". *Opúsculos*. Lisboa: Tavares Cardoso e Irmão. Vol. VII.
- . 1837. *O Panorama*. n.º 1.
- . 17 Nov. 1838. *O Panorama*.
- HUGO, Victor. 2004. *Nossa Senhora de Paris*. Lisboa: Liv. Civilização Editora.
- INGRES, Jean Auguste. 1998. "Notebooks". *Art in Theory – 1815-1900* (Ed. Por C. Harrison et al.) Oxford: Blackwell.
- KRUFT, Hanno-Walter. 1990. *Historia de la teoria de la arquitectura*, Vol. II
- LARSON, James L.. 1976. "Winckelmann's Essay on Imitation". *Eighteenth-Century Studies*. Vol. 9, N.º 3.
- LISBOA, Maria Helena. 2007. *As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)*. Lisboa: Colibri; IHA.
- Livro de Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa – 1836-1837
- Livro de Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa – 1838 – 1843
- Livro de Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa – 1844 a 1850
- Livro de Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa – 1845 a 1858
- Livro de Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa – 1857 a 1862
- Livro de Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa – 1863-1868
- Livro de Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa – 1869-1881
- MACEDO, Diogo. 1955. *Notas Biográficas de Dois Acadêmicos*. Lisboa: Tip. da Empresa Nac. de Publicidade.
- MAIA, Maria Helena. 2007. *Patrimônio e Restauro em Portugal (1825-1880)*. Lisboa: Colibri; IHA.
- MENGES, A. R.. 1989. *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura*. Madrid: Inst. Conservación y Restauración de Bienes Culturales.
- MONTABERT, J. N. P.. 1998. "On the Necessity of Theoretical and Philosophical Teaching of the Arts in our Education". *Art in Theory – 1815-1900* (Ed, por C. Harrison et al.) Oxford: Blackwell.
- OLGUIN, Manuel. 1949-50. "The Theory of Ideal Beauty in Artega and Winckelmann". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 8, N.º 1.

PEREIRA, J. Fernandes. 2002. "Assis Rodrigues ou o Mal Estar de um Clássico Entre Românticos". *Arte Teoria*, n.º 3.

—. 2001. "Reflexões sobre as teorias da escultura portuguesa". *Arte Teoria*, n.º 2.

—. 2006. "Teoria da Escultura Oitocentista Portuguesa (1836-1874)". *Arte Teoria*, n.º 8.

POTTS, Alex. 2000. *Flesh and the Ideal – Winckelmann and the origins of art history*. New Haven; Londres: Yale University Press.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine. 1998. "Imitation in the Fine Arts", in *Art in Theory – 1815-1900* (Ed, por C. Harrison et al.) Oxford: Blackwell.

RÉAU, Louis. 1964. *Houdon sa vie et son œuvre: ouvrage posthume suivi d'un cataloguesystème*. Paris : F. de Nobel.

RODRIGUES, Francisco de Assis. 1875. *Dicionário Técnico e Histórico de Pintura Escultura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional.

—. 1852. *Discurso pronunciado na sessão pública trienal edistribuição de prêmios da Academia de Belas-Artes de Lisboa*. Lisboa: Tip. de José Baptista Morando.

—. 1856. *Discurso pronunciado na sessão pública trienal e distribuição de prêmios da Academia de Belas-Artes de Lisboa*. Lisboa: Tip. de José Baptista Morando.

—. 1829. *Memória de Escultura*. Lisboa.

—. 1836. *Método de Proporções e Anatomia do Corpo Humano*. Lisboa: Tip. A. S. Coelho e Comp^a.

—. 1862. *Na sessão pública trienal e distribuição de prêmios da Academia de Belas Artes de Lisboa (...). Discurso pronunciado por Francisco de Assis Rodrigues*. Lisboa: Tip. de José Baptista Morando.

RODRIGUES, Paulo. 1998. *Patrimônio, Identidade e História*. (Dissertação de Mestrado). Lisboa: FCSH-UNL.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos. 1955. *História do Teatro Nacional D. Maria II*. Lisboa: Oficinas gráficas de Ramos, Afonso & Moita Lda. 2 vols.

STAFFORD, Barbara Maria. 1980. "Beauty of Invisible: Winckelmann and Aesthetics of Imperceability". *Zeitschrift fur Kunstgeschichte*, H. 1.

WINCKELMANN, J. J.. *Histoire de l'art chez les Anciens*. [Paris: s.n.], 3 vols.

—. 1954. *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*. Aubier: Montaigne.

DGLAB/TT – Min. Reino, Decretos, 8/1/1867

DGLAB/TT – MOPCI, Intendência das Obras Públicas, Lvº 47, 1808-1820, fl. 105.

DGLAB/TT – Min. Reino, DGIP, Mç. 995, Cx. 1117.